



REFLEXIONES SOBRE ESTÉTICA EN LITERATURA.
POIESIS, AISTHESIS Y CATARSIS ARISTOTÉLICAS, DESDE LA TEORÍA Y LA FILOSOFÍA

N. Guadalupe Arqueros⁵

El término teoría se define como la reconstrucción racional de un texto, basada en la cimentación de un modelo. Modelo es una palabra importada de la ciencia formal y utilizada en epistemología. Dar una interpretación a un sistema formal o abstracto consiste en asignar significado a los términos primitivos, designarlos con una connotación que facilitará su estudio y reproducción. Al asignarles nombres se construye otro sistema superpuesto al primitivo con el cual se medirá el alcance de las variables al ser alteradas. Este sistema resultante se llama *modelo* y es un mapa experimental del objeto que se está estudiando.⁶ La teoría literaria es un estudio de modelización de las características de los textos llamados literarios. Sin olvidar que se corresponde más con la comprensión hermenéutica que con la comprensión teórica.⁷

Sin embargo la modelización es sólo una versión del fenómeno de la lectura, este fenómeno excede el marco de los análisis teóricos y se inicia en el momento en que una persona elige un título y se dispone a abrir el libro y disfrutarlo. Leer es una experiencia que se realiza de formas diferentes y aunque es un acto individual y casi privado requiere elementos y competencias que actualizan las categorías cognitivas principales y aceitan los mecanismos de imaginación y creatividad de cada individuo lector. La literatura comparte con las demás artes algunas características que hacen que la experiencia sea llamada *estética* y da lugar a una disciplina filosófica que no por antigua ha sido siempre respetada.

Sucede que en los comienzos sistemáticos de la filosofía, con Platón, el artista era considerado una persona no digna de vivir en la *republica ideal*. El modelo ontológico propuesto por el discípulo de Sócrates situaba al mundo real en un lugar alejado e inaccesible, distanciado de los hombres y sus imitaciones. El *topos uranos*, tal era la denominación platónica, estaba poblado de las verdaderas realidades, las ideas del cual nuestro mundo imperfecto, inestable y falible era una imitación. El término clave para definir el concepto de Platón sobre el arte es ese: imitación (*mimesis*) Un escultor que tallaba en mármol el cuerpo del vencedor de los jue-

⁵ Profesora en Filosofía de la U.N.N.E. El presente trabajo forma parte del trabajo final de adscripción en la cátedra Teoría Literaria dictada por el Dr. Aldo Valesini, durante el periodo 2002-2004.

⁶ Cfr. J. Samaja, *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, Eudeba, Buenos Aires, 1995

⁷ Cfr. W. Mignolo, *Comprensión hermenéutica y comprensión teórica*, En: Rev. de literatura, Instituto Miguel Cervantes de Filología Hispánica, tomo XLV, N° 90, julio-diciembre 1983



gos olímpicos y lo vendía por veinte dracmas, era un tercer imitador de la naturaleza segunda del victorioso efebo, cuyo ser primigenio se hallaba en el mundo de las ideas. Una narración, una tragedia era copia de la realidad. La categorización ontológica de Platón era inflexible y rígida con respecto a la naturaleza de lo que hoy llamamos arte: una subespecie de imitación viciada de imperfecciones con un estatuto menor que llevaba a la confusión a los ciudadanos atenienses. Imitación y heteronomía van juntas y son dos expresiones para juzgar la dependencia constante de la realidad y el error de aplicar una categoría metafísica incorrectamente. El sistema platónico dualista trajo consecuencias perennes para la historia de la estética y también para la antropología. Su categorización separó esencialmente otros ámbitos de la realidad forzando la adaptación de su sistema de ideas filosóficas.⁸

La mentada actitud hostil que tiene Platón con los poetas y artistas contrasta con su estilo propio al desarrollarlas. El sistema platónico está poblado de bellas metáforas y alegorías que deleitan a la vez que ilustran los conceptos principales; y el maestro de Aristóteles siempre puede ser leído como un poeta.

El teatro griego era popular. La ciudad-estado democrática desarrollaba una política cultural con un importante acontecimiento: la representación de los dramas, en forma de certámenes dos veces al año durante las llamadas Grandes Dionisias. Los poetas que deseaban intervenir presentaban sus obras al arconte y él disponía del coro oficial para el ensayo.⁹ De los registros de las representaciones oficiales, extrae Aristóteles los ejemplos que explica en la *Poética*, escribiendo la historia del teatro griego y formulando hipótesis sobre su origen. Aristóteles no pasa por alto el lugar que ocupaba la representación artística en su tiempo y con una visión analítica profunda, traza sus lineamientos deteniéndose fundamentalmente en la fábula y la poética. El texto es un detallado catálogo teórico, de requisitos y fórmulas que ayudan al artista a lograr la máxima efectividad dramática y orientan al filósofo sobre la naturaleza del arte y la fascinación que ejerce sobre hombres y mujeres.

Aristóteles, al mismo tiempo de hacer un favor a los antiguos dramaturgos sistematizando los modos de representación, inició la disciplina estética como una reflexión teórica sobre el arte en sus variantes conocidas, el origen y revisión de las representaciones artísticas (historia del arte) y las particulares predisposiciones estéticas del *animal racional* que es el

⁸ El desarrollo de las ideas estéticas de Platón se da principalmente en *El Banquete* y *La República*. Para ampliar mencionaremos que a pesar de reflexionar sobre las artes, hoy llamadas visuales (pintura, escultura, arquitectura) y en particular sobre la épica, lírica, poesía dramática además de la danza y el teatro; Platón no asignó un nombre especial a estas disciplinas. Si las incluyó dentro de las llamadas *destrezas* junto con las habilidades manuales. Hay que rescatar que introdujo, en relación con la estética, la idea de lo bello, que se consigue por medio del conocimiento filosófico, supeditando a un saber racional orientador.

⁹ Cfr. Aristóteles *Poética*. Eilhard Schelinger tradujo del griego la presente versión, que publica Emecé en 1947, y desarrolla las 104 notas con aportes históricos muy relevantes que completan y enriquecen el texto.



hombre. En los veintiséis capítulos que se conservaron y en algunos casos se reconstruyeron, de la *Poética* están las bases para desarrollar incluso una crítica. Esto no sorprende si sabemos que en Grecia se premiaban las mejores obras, pero sí resulta llamativo que algunas categorías aristotélicas siguen vigentes dos mil cuatrocientos años después de la redacción del tratado. Con respecto al tema, escribe J. M^a. Pozuelo Yvancos: *Nos equivocáramos si pensáramos que ha sido Aristóteles quién ha forzado la dimensión mimética de la literatura. Aristóteles dio con una clave explicativa que relaciona en los inicios de su Poética con un instinto connatural al hombre y de su fuerza explicativa, de la creación anterior y posterior, ha dado cuenta de la fisonomía misma de las ficciones literarias de cualquier época y cultura.*¹⁰ Pozuelo Yvancos dialoga con quiénes consideran que el griego fue el primero en modelizar el arte y desde él los poetas no hicieron más que respetar su gramática. Hay motivos para esa posición, y es que la puntualidad de las marcaciones que contiene el tratado es altamente prescriptiva. Algo más: Aristóteles supera a su maestro en el sentido de otorgar una realidad a la ficción artística. El arte no es más una actividad mimética menor, entendida como dependiente en extremo de la realidad. El término *mimesis* adquiere otro sentido en boca del discípulo, el arte es una actividad desvinculada completamente de la ética y de la ontología. Su razón no es la imitación ni la enseñanza de la alegoría, su perfección se logra en la actualidad de sus propias leyes gramaticales, desvinculadas del mundo de las categorías verdad/falsedad. La ficción es una invención aristotélica que se organiza en forma independiente, correspondiéndose con su nuevo orden ontológico. La ficción no depende de las leyes del mundo de los entes, su nacimiento esta en otro lado y sus códigos son diferentes. Dentro del sistema realista aristotélico la poética constituye una disciplina en sí y su dirección esta orientada a un *telos* cuyas categorías principales son: mimesis, poiesis, fábula, verosimilitud, necesidad. De ellas derivan las restantes. Esta desvinculación que realza el tratado, otorgando importancia a la organización estructural y a las reglas del relato tiene un correlato en la experiencia del espectador y su percepción. Platón no dejó lugar en su sistema al placer brindado por la percepción artística ya que se relacionaba con una aptitud del alma inferior. Aristóteles revierte esta visión expandiendo aquel lugar del espectador y explotando su rol hasta ser determinante para las reglas del arte trágico; al tiempo que ilumina el camino de la percepción estética en el hombre.

Poiesis

Hay un mundo nuevo, una realidad que empieza a surgir desde alguien y aunque las tragedias y fábulas griegas retoman problemas y discusiones que circulan en el ambiente histórico y cultural, la elaboración puntual de los textos y argumentos la concluye un individuo. La inventa y recrea un autor, creador, poeta. El termino griego ποιησθαι es un verbo que tiene en el

¹⁰ José Maria Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993. pág. 19



genitivo presente la significación de hacer, fabricar, causar engendrar un objeto o ser origen de un acontecimiento. Platón relata que el demiurgo es poeta porque es hacedor del mundo y Aristóteles lo emplea en ese sentido cuando titula a su tratado *Περὶ ποιητικῆς*. Dentro del universo metafísico aristotélico la creación asume este factor determinante para el filósofo: los poemas tienen detrás un poeta como causa eficiente. Y aunque utiliza esta figura en su Metafísica para explicar los cuatro factores del cambio en los entes, no comete el error platónico de asignarle igual categoría a todas las representaciones de la realidad. En este sentido el concepto de analogía (algo en común y algo diferente) usado en varios sectores del sistema aristotélico es una herramienta clarificadora.

Volvamos a concentrarnos en la poiesis como origen de la obra artística y como factor causal de la nueva mimesis aristotélica distante de la elemental copia de la naturaleza condenada por Platón. Luego de un breve párrafo introductorio el Estagirita inaugura la reflexión estética occidental con asombrosa sencillez: *La epopeya, pues, y la poesía de la tragedia, como la comedia y la poesía de los ditirambos, y en gran parte el arte de la flauta y el de la cítara, coinciden en que son imitaciones, pero difieren entre sí de tres maneras, ya sea por los medios de imitación, ya por lo que se imita, ya en cuanto imitan de diferente modo y no del mismo.*¹¹ Cuando inicia el desarrollo de las características de esta nueva actividad y de sus mejores y más eficientes tareas, Aristóteles enuncia las primeras leyes poéticas y en su reflexión inaugura un metalenguaje crítico, recreado en la actual teoría estética y literaria. Puntualmente en el capítulo XXV brinda un catálogo y explicación de los diferentes tipos de críticas que pueden realizarse, de las formas de cometer errores en el arte y en la mimesis y de sus posibilidades.¹² El saber poiético es mencionado en la *Ética a Nicómaco* donde se lo contrapone a la praxis de los esclavos puesto que su realización requiere sabiduría, aunque también su realidad esta subordinada a la praxis. Junto con la obra técnica (y considerada como su más lograda expresión) quedan ambas fuera de la oposición trabajo-virtud; y resulta un camino para llegar a la reflexión filosófica. Aquí encontramos otro momento donde el marco teórico aristotélico permite diferenciar al arte como una actividad con reglas propias, y en ellas basar la perfección. Esta subordinación a la praxis delimita el terreno específico y posibilita la teorización de normas.

En la teoría literaria contemporánea el lenguaje aristotélico de la poiesis tiene una posible traducción. Desde el origen de una obra vista como producto o creación de un sujeto individual; aunque la experiencia misma como el proceso de creación individual, son productos tardíos en la historia de la literatura.

¹¹ Aristóteles, *Poética*. Op. Cit. Pág. 35

¹² *Las críticas se dividen en cinco clases, según se presenten las cosas como imposibles, o como fuera de razón, o como dañinas, o como contradictorias o como contrarias a lo que algún arte enseña como correcto. Las soluciones son doce, deben deducirse de acuerdo con los modos indicados.* Aristóteles, *Poética*. Op. Cit. Pág. 120



En una conferencia del año 1969, ante la Sociedad Francesa de Filosofía, Michel Foucault responde una pregunta propia formulada en un libro anterior *¿Quién habla?* y la respuesta es la excusa perfecta para desarrollar su perspectiva sobre el autor y la individualidad en la literatura siguiendo el método histórico y genealógico.¹³

De un tiempo a esta parte se escucha decir en los círculos literarios que el autor está muerto, ¿Pero que significa esto? Quiere decir que en algunos textos y obras, como los de Flaubert, Proust, y algunos libros de Kafka se hace difícil encontrar la voz del autor en las narraciones. Mucha de la literatura francesa del período comprendido entre el siglo XVIII y XIX se llama realista por esta razón, el autor se silencia al tiempo que describe exhaustivamente los escenarios y el *tempo* interno de los personajes, sin realizar valoraciones. La voz es de un narrador omnisciente y omnipresente, el narrador no está en ningún lugar exacto pero tampoco está fuera. La muerte del autor se da en manos de la preponderancia del relato. Los actantes se imprimen como en una foto sin que medie una interpretación. El recurso más elegido por estos autores es la descripción que construye el cuadro superponiendo niveles.

La muerte del autor es el tema de la conferencia de París, donde Foucault la cuestiona planteando cuatro caminos para repensar esta función: el nombre, la relación de apropiación, la relación de atribución y el lugar del autor. ¿Por qué nos importa quién habla? Porque si ha muerto el autor hay lugares vacíos que quedan en el texto y hay relaciones que deberán aclararse. El aporte del autor francés es fundamental para pensar en la actualidad la categoría de poesis en la teoría literaria actual.

1- El nombre de un autor es un nombre propio y lingüísticamente se desempeña como cualquier otro. Sin embargo tiene una función descriptiva, funciona como clasificador de determinados libros y no sólo como un elemento del discurso. Su papel es delimitar y seleccionar un corpus excluyendo algunas obras y reagrupando otras; también el nombre de un autor prepara la recepción de dichos discursos en la sociedad. La palabra literaria y poética no es una palabra cotidiana y viene enmarcada en un nombre propio que predispone un tipo de recepción.

2- La relación de apropiación nace de la necesidad de responsabilizar a una persona física por lo dicho y escrito. Hubo momentos históricos que generaron discursos importantes sin autores definidos, es el caso de los mitos. Se recibían, circulaban y valoraban textos anónimos sin dificultades. Pero hacia finales del siglo XVIII e inicios del XIX, escribir pasa a ser un acto individual ante la sociedad, un acto de creación concebido entre lo sagrado y lo profano, sobre el límite de la ilegalidad a veces. Hacer surgir un mundo imaginario o una teoría filosófi-

¹³ Cfr. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, trad. Corina Iturbe, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1985. El libro al que nos referimos fue escrito un año antes de la conferencia y es *Las palabras y las cosas*, en la traducción de Elsa Cecilia Frost, editado por Siglo XXI Madrid, en su vigésimosexta edición en español, del año 1998. En los capítulos IV y IX se desarrolla la conformación de la subjetividad, y en este marco se formula la pregunta.



ca tiene algo de atrevido y algo de divino; porque no de humano que busca eternizarse.¹⁴ En nuestros días preguntamos quién escribió un texto, dónde y en qué momento, de acuerdo a las respuestas valoramos el trabajo y lo colocamos en un lugar estipulado.

3- Atribuir un discurso a un autor no es tan sencillo como hacerlo a un sujeto. Anteriormente vimos como la función del nombre tiene cualidades distintivas que preparan el tipo de recepción que merece un texto. Con esta relación de atribución Foucault rescata la asignación al autor de determinados discursos, es decir a través de qué criterios se afirma la autoría de un texto, y cuál es el lugar de construcción del ente de razón que es un autor.

Sabiendo que la homonimia es un parámetro muy ingenuo, San Jerónimo¹⁵ proponía cuatro formas de asegurarnos que el *corpus* pertenece a un solo individuo. El autor se define como un nivel constante de calidad, si una obra es inferior o superior al resto de las atribuidas se la debe retirar de la lista. No podríamos precisar lo que calidad significó para jerónimo, pero el objetivo de su mención es recrear la clasificación estilística de la edad media. Lo mismo ocurre si algún texto entra en contradicción teórica con los otros, el autor es aquí coherencia conceptual. Es también unidad estilística, ya que sus obras para quedar en el corpus deben componerse de giros y recursos similares. Y un último y obvio criterio es el de precedencia cronológica, que deja fuera las obras que mencionan hechos o personajes posteriores a la muerte de su escritor; aquí el autor y también la obra son lugares históricos definidos donde confluyen percepciones y acontecimientos.

Mucho mas amplia y psicoanalítica, la crítica moderna ve insuficientes estas claves y el mismo Foucault considera que el autor *...no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas.*¹⁶ La posición ante esta relación va a determinar caminos encontrados en la teoría de la literatura, pero las posturas coinciden en que el autor es un lugar donde las contradicciones se resuelven unas en otras, o bien se aglutinan en un centro irresoluto pero centro al fin.

4- ¿Cuál es el lugar del autor? Ciertamente no es la voz del narrador, ni los deícticos nos remiten al escritor.¹⁷ Imposible confundirlo con algún personaje, aunque ellos puedan

¹⁴ La relación entre la actividad de escribir como poiesis y la muerte humana o la inmortalidad, merece un análisis pormenorizado. Para interiorizarse es recomendable el libro de Harold Bloom, *La angustia de las influencias*. trad. Francisco Rivera, Monte Avila, Caracas, 1991, Además Bloom expone su innovadora teoría sobre el funcionamiento de los

¹⁵ Que luego de su labor en la Edad Media fue considerado el Patrono cristiano de los libros.

¹⁶ M. Foucault Op. Cit. pág.24

¹⁷ Los deícticos son aquellos términos que nos envían a la situación de enunciación. Por deixis se entiende la localización e identificación de personas, objetos, eventos, procesos y actividades de las que se habla y a las que se alude en relación con el contexto espacio-temporal, creado o sostenido por la enunciación. Cfr. Jhon Lyons, *Semántica*, Teide, Barcelona, 1980



tener guiños que nos lo recuerden, también las teorías literarias discuten este punto, concluyendo todas en que se trata de un alter ego que puede variar dentro del mismo relato posicionándose según convenga a la narración. El sujeto concreto, el creador tampoco se responsabiliza de sus personajes que contienen potencialidades insospechadas. Pensemos en la metáfora de *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello, o en la cara de desconcierto que ponen algunos escritores cuando le preguntan sobre posibles significados y sentidos insospechados de sus obras.

No sabemos dónde hallarlo, aunque es claro que el escritor real no está completamente ausente de estas voces. La función del autor se sitúa en el afuera de estas conjunciones. En la intersección de todas ellas que no es ninguna a la vez. Se adivina en los pliegues del texto en los paradigmas de significantes elegidos y sus combinaciones nos dan el tenor y el *pathos* de su escritura.

Aisthesis

La forma de valorar el arte ha cambiado con el desarrollo histórico de occidente, y lo menciona Foucault con respecto a la problemática del autor, en la conferencia referida previamente. Para conocer con claridad estos cambios en la percepción estética dentro de la literatura y en otras esferas del arte, no debe dejar de leerse el completo informe que H. Robert Jauss presenta en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*,¹⁸ recuperando la tradición desde su origen griego hasta la actualidad. De ese libro hemos extraído conceptos importantes sobre la historia de la experiencia estética.

La fascinación que ejerce el arte literario es un fenómeno que se renueva con la lectura de una obra. La antropología filosófica pone de relieve que esta atracción es una condición propiamente humana que cualifica nuestra percepción, al tiempo que agrieta el mundo real dejando entrever un lugar de fantasía y embeleso. Tal vez por esta razón la estética moderna situará a la experiencia como el lugar de captación de los valores más representativamente humanos, superiores incluso a los éticos.

En el capítulo IV de la *Poética* Aristóteles analiza el doble origen de la poesía y atribuye al ser humano un placer llamado estético (aisthesis) originado en el ver reconociendo (aisthesis) y reconocer viendo (anamnesis) Este placer posee una doble raíz fundamentada en el ser del hombre: la imitación como fuente de conocimiento y el gozo de la observación. El placer es eminentemente intelectual para el griego y siempre esta conectado a una percepción visual. *Hay otra razón en que el aprender no sólo es muy agradable para los filósofos sino para los otros hombres, aunque éstos tengan sólo una pequeña parte en dicha tarea. Pues por esto*

¹⁸ Hans Robert Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. Jaime Siles y Ela M^a. Fernández-Palacios, Taurus, Madrid, 1992



gozan en ver las imágenes, porque sucede que mirándolas aprenden y razonan sobre lo que es cada cosa (...) la obra de arte producirá placer, no en cuanto es imitación, pero sí por la ejecución, por el color o por alguna razón de esta especie.¹⁹

En la edad media la iglesia clasificaba con el nombre de *concupiscentia oculorum* a una forma de curiosidad ilegítima que se complace con la contemplación del objeto simbólico y el derivado placer sensorial; era una observación pecaminosa para los monjes y un atractivo anzuelo para las personas de vida no clerical. No casualmente los libros religiosos estuvieron siempre poblados de estos dibujos, incluso los frontispicios de las catedrales los ostentan, relatando escenas de la Biblia y privilegiando los relieves que ilustran el cielo, el infierno y el relato del Apocalipsis.

Pero centrémonos en la literatura. Los motivos por los cuales es también una experiencia estética están relacionados con lo desarrollado antes como poesis, es decir su naturaleza de fabricación ficcional. Para explicar el primero de los sentidos estéticos de la literatura que nos interesa desarrollar, servirá una conocida clasificación que Roman Ingarden realiza en 1973, diferenciando cuatro estratos en la obra literaria²⁰: a) el de las palabra-sonido o raíz material de la obra, b) el de las unidades con significado, c) el de los objetos representados y d) el de los aspectos esquematizados por los cuales estos objetos aparecen. Estos cuatro estratos de la teoría de Ingarden forman en la obra un *esqueleto* que debe ser completado y rellenado por el lector.²¹

En la poesía que juega y construye imágenes y sensaciones por medio de las palabras encontramos un primer lugar dónde el lector se recrea. La gracia de las construcciones gramaticales puede ser disfrutada por todos. La belleza forjada en un lenguaje desata las significaciones y es un solaz para el intelecto. Los cuentos de Borges y sus precisas construcciones elevan el idioma y explotan de él las mejores combinaciones sintagmáticas. Recordando los estratos de Ingarden, nos encontramos aquí en el primero. Aunque las imágenes construidas como producto del primer estrato también integran el segundo: construyen el lugar de las metáforas.

Llegando a este lugar cabe preguntarse ¿Verdaderamente todos pueden disfrutar del tipo de experiencia que mencionamos?, ¿No es acaso privativa de un grupo menor, formado intelectualmente y asiduo a la lectura?, ¿Es determinante la educación teórica para regocijarse en literatura? Finalmente ¿Cuánto de razón y cuanto de sentimientos tiene la experiencia estética? El interrogante plantea la validez del fenómeno estético en el hombre y atraviesa todas las ar-

¹⁹ Aristóteles, *Poética*. Op. Cit. Pág. 42

²⁰ El desarrollo de los cuatro estratos ha sido recogido del libro de José M^a. Pozuelo Yvancos: *Teoría del Lenguaje Literario*, Cátedra, Madrid, 1989. Especialmente en el capítulo Nº VI dedicado a la poética de la recepción se desarrollan las orientaciones relacionadas con esta área. Pozuelo Yvancos cita a Roman Ingarden con su *The Literary Work of Art: An investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, Evanston III, Northwestern University Press, 1973

²¹ Cfr. J. M. Pozuelo Yvancos, Op. Cit. Pág. 111



tes. Es un tema complejo y no podemos desarrollarlo aquí, aunque es necesario que quede mencionado.

El placer estético de la lectura literaria tiene un aparente aspecto democrático. Para disfrutar de un libro se requieren pocas cosas, entre ellas el manejo del código idiomático y el libro mismo. En esta aparente sencillez no siempre esta contenida una buena experiencia de lectura y del mismo modo que para disfrutar de una bella melodía es preciso el silencio; la lectura literaria posee requisitos.²²

Soledad: la lectura es una actividad solitaria. En la antigüedad tuvo un sentido pedagógico donde era preciso compartir, explicar y enseñar al mismo tiempo. Sin embargo el tipo de recepción que requiere una obra, por ejemplo una tragedia de Shakespeare se profundiza en la soledad de un único lector. Desde el punto de vista fenomenológico la experiencia estética es solitaria e interna, incluso para algunas corrientes es además intransferible.

Placer: decía Borges que...*la literatura no se merece, ni se impone, ni puede ser una obligación, o un deber, acaso sea un derecho. Pero seguro, no le sirve al lector si no lo divierte...* La lectura es un acto placentero. Se lee por placer y no por deber. No hay una ética de la lectura.

Ironía: El lenguaje de la literatura es el lugar de la indeterminación de sentido. Un autor nunca expresa linealmente un sólo significado: la forma puede contradecir el contenido y relativizarlo, o la frase puede ser contradictoria explícita e implícitamente. En contraposición con la lectura dogmática, la ironía suspende el juicio y los valores asociados. La pluralidad de interpretaciones esta relacionada con la libertad en la lectura, con un lugar activo del lector dónde el sentido se construye y a la vez se disemina fuera de la rigidez de la trama textual.²³

Catarsis

Aristóteles entendía que el arte trágico tenía además una función especial, un agregado que expandía las fronteras de la obra y convertía la representación en un *servicio a la comunidad*. Esta función es la katharsis, como el placer derivado de la observación de la representación o la lectura del poema; consistente en la transportación de los ánimos. En los capítulos IV y VI de la *Poética* se menciona el placer que sobreviene por la observación pasiva de la imitación.²⁴ Esta pasividad es sólo aparente porque el espectador rompe con la tensión del mundo cotidiano

²² Los requisitos que se detallan son tomados del libro de Harold Bloom: *Cómo leer y por qué*, trad. Marcelo Cohen, Norma, Bogotá, 2000. Se han conservado los nombres, intentando enriquecer los conceptos y relacionarlos con el presente trabajo.

²³ Una defensa de la pluralidad de significados y una interesante descripción de las relaciones que puede tener un lector con el texto se encuentran en Roland Barthes *El placer del texto y Lección inaugural*, trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, Siglo XXI, Madrid, 1998.

²⁴ Aristóteles, *Poética*. Op. Cit. Pág. 43.



para abandonarse en la liberación y descompromiso del placer estético. Esto es la liberación de la tensión angustiosa, o en otro sentido el cambio en sus convicciones. También el placer surge de la representación de objetos desagradables; que Aristóteles justifica agregando un elemento propio de su explicación intelectualizante: la admiración por la buena técnica mimética y la alegría de reconocer el arquetipo en lo imitado. La política cultural de Atenas que propiciaba placeres tan elevados a la mayoría de los ciudadanos, esta relacionada con el contenido pedagógico y moral que tenía la tragedia. Es en este contexto que se interpreta cabalmente la racionalización de las categorías que Aristóteles sistematiza en la *Poética*.

La catarsis es una experiencia básica del arte que trae consigo el momentáneo paréntesis del espectador, de su realidad cotidiana y la posibilidad de trasladarse a un mundo imaginario a través de la anulación del juicio y la práctica del juego estético. Más cerca del pensamiento actual, Jauss la define como... *el placer que, en las propias emociones, producen la oratoria o la poesía y que puede llevar al oyente o al espectador a cambiar de criterio o a liberar su ánimo.*²⁵

En la pintura la diferencia entre el mundo cotidiano y el espacio abierto por la obra se concentra en el marco, que actúa de bisagra entre estas dos realidades ontológica y axiológicamente disímiles. Lo cierto es que tanto en la representación como en la literatura, los personajes viven una vida propia que nosotros podemos mirar detrás del vidrio padeciendo y compadeciéndolos, exaltando nuestras emociones y aliviándonos con esta liberación: katharsis.²⁶ La posibilidad de vivir muchas vidas en una se concreta en cada capítulo de un libro y junto a ella la adquisición de experiencias que tal vez no se correspondan con nuestras elecciones actuales. Esta cualidad motivó en ocasiones la utilización política de la literatura en un contexto ideológico.²⁷ No pensamos aquí que el arte este descontaminado de factores sociales, sólo nos interesa detallar que esta función por ser la que más involucra al lector también es la que más a la intemperie lo deja.²⁸

²⁵ Continúa Jauss *Esta definición presupone un juego dialéctico alternativo del autoplacer en el placer ajeno y permite que el receptor participe desde el principio activamente en esa constitución de lo imaginario que le es negada en la medida en que, según la teoría tradicional, la distancia estética es entendida en un sólo sentido: es decir, como relación puramente contemplativa y desinteresada con un objeto lejano.* El autor analiza además en el libro, los mecanismos de identificación con el héroe como modelos interactivos de construcción en la obra. Hans Robert Jauss, Op. Cit. Pág. 159.

²⁶ El término se compone de *κατα* que indica un descenso de algo, un movimiento de arriba hacia abajo; en tanto la desinencia *-σις* señala que es una actividad que se esta realizando en el momento, imprime movimiento a la acción iniciada en la raíz.

²⁷ Para un análisis de este tipo en la historia de la literatura inglesa consultar Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1994.

²⁸ Un análisis detallado de la visión psicoanalítica de este fenómeno se encontrará en el citado libro de H. Robert Jauss, capítulo Nº 3.



La posibilidad de vivir una vida imaginaria se instaura mediante un movimiento dialéctico de identificación entre el objeto y el receptor que reconstruye la experiencia aportando. Es un fenómeno irracional e involuntario que desvanece la distancia con la obra y otorga realidad a la creación ficcional. Mueve el ánimo a otros estados y compromete al lector, haciéndolo olvidar que esta frente a una artificio estético. La lectura de placer recupera la faceta catártica de la experiencia estética; sin embargo la lectura crítica de la teoría, anula su significación para poder lograr la asepsia correspondiente y la distancia del objeto de estudio.

Dice Harold Bloom, refiriéndose a los clásicos de la literatura universal: *Leer a fondo el canon no nos hará mejores o peores personas, ciudadanos más útiles o dañinos. El diálogo de la mente consigo misma no es primordialmente una realidad social. Lo único que el canon occidental puede provocar es que utilicemos adecuadamente nuestra soledad, esa soledad que en su forma última, no es sino la confrontación con nuestra propia mortalidad.*²⁹

Con algunos de estos artilugios es como el arte en general y la literatura en particular continúa provocando en nosotros el asombro maravilloso de descubrirnos humanos en otros humanos. Reconocernos como personas a través de la creatividad y el logro de la belleza de las formas inasibles de las palabras. El lenguaje del hombre esta constituido como diferente a las formas de comunicación de otros animales por su capacidad de simbolización, las metáforas de la literatura son una expresión de su complejidad y profundidad en contra por momentos, de la utilidad instrumental y a favor de la creación lúdica como expansión de la mente y el corazón.

²⁹ Harold Bloom. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1997. Pág. 40



BIBLIOGRAFÍA

Específica

ARISTÓTELES. *Poética*, trad. Eilhard Schlesinger, Emecé, 1963. Libro fundamental que sienta las bases de la disciplina explayándose en el modo de ser de la obra literaria y su abordaje. La actualidad y claridad del filósofo griego reclaman una lectura pormenorizada y recurrente ya que son muchas las tendencias contemporáneas que lo retoman.

BLOOM, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1997. Uno de los críticos literarios más importantes de la actualidad plantea que la lectura de los grandes clásicos configura la humanidad esencialmente. El libro es una apología de la belleza en la literatura, y una presentación a favor de la desideologización de la lectura. Su lectura es imprescindible.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 2001. Este texto expone conceptos fundamentales de la filosofía desde una visión distinta, propia de los autores franceses; reconstruyendo las diferencias entre ciencia, filosofía y arte. Lo llevadero de su lectura no le resta profundidad.

FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?*, trad. Corina Iturbe, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1985. La conferencia se origina en un desarrollo más detallado de un tema del libro del mismo pensador *Las palabras y las cosas*: la constitución genealógica de la individualidad *autor*.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. Jaime Siles y Ela M^a. Fernández-Palacios, Taurus, Madrid, 1992. Texto fundamental de la estética de la recepción. Un análisis pormenorizado de las categorías aristotélicas (mimesis, poesis, catarsis, aisthesis) y un seguimiento de sus representaciones en la historia del arte. Por la profundidad de su enfoque es un aporte a la estética que rastrea su praxis disciplinar en la historia de occidente.

MIGNOLO, Walter. *Comprensión hermenéutica y comprensión teórica*, En: Rev. de Literatura, Instituto Miguel Cervantes de Filología Hispánica, tomo XLV, N° 90, julio-diciembre 1983. Imprescindible estudio epistemológico sobre la teoría literaria. Aporta un profundo análisis de



la disciplina en relación con las ciencias sociales y con otras formas de conocimiento, proponiendo una sistematización diferente y enriquecedora.

POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*, Síntesis, Madrid, 1993. Detallado estudio de la ficción literaria deteniéndose en la creación cervantina en particular. La disertación sobre el *verosímil* aristotélico es pormenorizado. Un libro imprescindible para estudiar la ficción, ya que realiza un repaso de las teorías contemporáneas sobre dicho campo y ofrece al mismo tiempo la posición del autor con respecto a ellas.

Teoría del Lenguaje Literario, Cátedra, Madrid, 1989. A través del concepto de literaturidad, el autor recorre las respuestas dadas en la historia de la teoría.

General

ALTAMIRANDA, Daniel. *Teorías literarias*, Docencia, Buenos Aires, 2001. En este libro se encuentran extracciones relevantes de importantes autores junto a un claro análisis de las corrientes más modernas. Es valioso para preparar ejercicios de aplicación, por el carácter ilustrativo de los ejemplos.

BARTHES, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*, trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, Siglo XXI, Madrid, 1998. El mejor momento de la teoría literaria en Francia se ilustra con este ensayo de Barthes, lejos del estructuralismo y cerca de la lectura como práctica asistemática y anárquica de placer individual.

BLOOM, Harold. *La angustia de las influencias*. trad. Francisco Rivera, Monte Avila, Caracas, 1991. El libro presenta la teoría de Bloom para quien una obra es el producto de la mala lectura de un poema precursor. Escribir es una forma de matar al padre literario y reemplazarlo. Publicado originalmente en 1973, es una transposición psicoanalítica al análisis literario que explica la actividad creativa de la escritura como un *agon* infinito.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1994. El autor enriquece este manual introductorio con su posición personal y lo convierte en un interesante relato histórico y social de la disciplina.



POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000. Los autores presentan un informe de situación del canon literario español luego de la publicación del libro de H. Bloom.

WELLEK, Rene y WARREN, Austin. *Teoría Literaria*, trad. José María Gimeno. Tradicional manual de teoría literaria, presenta conceptos claramente y sirve de marco referencial previo al análisis de las tendencias contemporáneas.